Б. М. Соколов

"НЕ ДЛЯ ПОЧИТАНИЯ ОБРАЗОВ СВЯТЫХ, А ДЛЯ ПРИГОЖСТВА...". ИКОНА,"ФРЯЖСКИЕ ЛИСТЫ" И РАННЯЯ РУССКАЯ КСИЛОГРАФИЯ

Художественная природа русского лубка начала формироваться задолго до появления отечественной школы гравюры. Многие его эстетические особенности в определенной мере проявились уже в поздней иконописи. Предпосылкой этого была нараставшая в XV--XVI веках распространенность икон как обязательной принадлежности "красного угла", причем не только в хоромах, но и в крестьянской избе[1]. Это вызвало к жизни простонародные варианты иконописи -- наивный и ремесленный,"профанный", которые часто трудно различить.

Среднерусские и северные иконописцы, писавшие "ориентируясь больше на теплое религиозное чувство, чем на профессиональный опыт"[2], были не творцами канонов, а их интерпретаторами. На заонежской иконе "Спас, апостолы Петр и Павел и мученик Трифон" (конец XVII в.)[3] "личное" не только моделировано плавными высветлениями, но и очерчено, подчеркнуто белым контуром. Акценты, положенные на лики, руки, плащи, закрепляют фигуры на плоскости и превращают икону из трехмерного запредельного видения в схему, обладающую декоративностью и принадлежащую "здешнему" миру. Сгущение контура, подобие музыкальной синкопы, опрощает образ, но привлекает глаз сильным эффектом. Это отход от изобразительности в сторону орнаментальности и знака, от внутренней выразительности к внешней. Архаичная композиция-лента и застылость персонажей придают своеобразную медитативную неподвижность иконе тех же писем "Двоесловие живота и смерти" (конец XVII в.)[4]. Примечательно ее сходство с позднейшими лубками на аналогичный сюжет ("Аника Воин и смерть").

Характерно, как в "народных письмах" возникают индивидуальные трактовки сюжетов и образов. Канон и его интерпретация являются основой всего традиционного искусства[5], но здесь в состав художественных средств вливаются не только личные изобретения, прибавления к канону, но и моменты отступления от него, "неправильности", искажения, черты примитивизации. Такова в первом случае линейная моделировка, нарушающая метафизическую цельность иконы, прорезающая, как

алмаз стёкло, преграду между образом и зрителем. Такова во втором примере уродливая, распухшая фигура Смерти, которая отступает от благообразия негативных персонажей, соблюдавшегося, например, в рублевской традиции -- "Страшный суд" Успенского собора во Владимире, икона "Апокалипсис" из Московского Кремля -- или в новгородских иконах "Страшного суда". Мастер оживляет не всегда и не во всех чертах понятный ему канон, воспринимает его через фольклорную традицию, толкует его, придавая новые черты и нюансы.

Наряду с индивидуально решенными, художественно богатыми иконами "народных" писем, в XVI и особенно в XVII веке распространяется и чисто ремесленная продукция. "В дому своем каждому христианину во всякой храмине святые и честные образы, по существу ставити на стенах устроив благолепно,"-- учит Домострой[6]. Спрос растет, и постепенно икона становится обиходным товаром. Симеон Полоцкий в своей записке, относящейся примерно к 1666 г., обрушивается на неискусных иконописцев, дерзающих писать иконы "просте без всякого подобошарного украшения и истинного начертания" [т. е. искажая и краски и композицию], дабы чрево свое напитать", и на торговцев, развозящих подобные иконы возами "по заглушным уездным местом", где их "и на лук и на яйца, и на кожи, и на лен, и на всякую вещь меняют". В оправдание, продолжает Симеон, эти дельцы "вещают, яко не просвещает доброе письмо: аще не было бы плохова письма и дешевых икон, то чему бы убозии поклонялися?"[7].

Таким образом, палешане, шуяне, кинешемцы, холуяне -- жители "промышленных" городов и слобод, которые упоминаются на полях рукописи Симеона, уже с этого времени ведут массовое производство "плохих" икон, находящих широкий сбыт в простонародье (вплоть до "окрестных государств")[8]. Появление "плохого письма" было вызвано не только повышением роли икон в домашнем быту "простолюдья", но и растущим интересом к изобразительному искусству вообще. В цитируемом документе иконописцы обвиняются и в том, что "пишут неподобно на обоконьях и шахматных досках, марают личины непотребны", то есть делают какие-то светские декоративные росписи. "Злии" преклоняют простую чадь к "люблению" своего товара и, как результат, "неподобные" иконы "наполниша не токмо торговые

шалаши и простаков домы, но и церкви и монастыри"[9]. Роль иконы как "образа", виде́ния горнего мира, в котором главное -- религиозная проникновенность и художественная глубина, дополняется, а в какой-то мере и вытесняется представлением об иконе как о почтитаемом и красивом предмете, украшении горницы, с которым могут сосуществовать светские "марания".

Новое отношение к живописи в XVII в., появление светских сюжетов, использование живописи в украшении дома -- черты эстетического сознания, характерные не только для "простой чади", но и в еще большей степени для высших слоев общества. Аввакум клеймил уже не простецов, а царских изографов, творцов "живоподобного стиля" за то, что они "опровергоша долу горняя"[10]. И хотя искусство Симона Ушакова не схоже с "неподобными" иконами "мазарей", они укладываются в русло одного движения -- "замены веры культурой, обихода -- "утехой", обряда зрелищем, "прохладой", развлечением"[11]. Красноречивым примером являются иконы-картины, писанные придворными художниками (Салтановым, Безминым, Познанским) "по тафтам"[12]. Персонажи этих икон были "одеты" в аппликации из настоящих тканей (например, икона В. Познанского "Христос перед Пилатом", 1682, Распятская церковь Московского Кремля). Подобное царское увлечение ближе не к благочестию, а к "прохладе", к иноземным "кунштам", по которым композиции и сочинялись. Это любовь к фактуре дорогого материала, к необычной красоте. Так интерес к красоте сомкнулся с интересом к "иноземщине", "фрязи".

В ряду изобразительных диковинок заметное место занимала европейская гравюра на меди. В 1634 году от Двора "торговым людям овощного ряду дано 20 алтын за немецкие за печатные листы"[13]. Таково первое из многочисленных свидетельств о бытовании иноземной печатной графики в Москве. Ее репертуар включал иконы, портреты, исторические сцены, но в большинстве случаев она использовалась не как средство обучения или источник знания, а как украшение и "потеха"[14]: ими обивали сплошь стены в хоромах, они висели рядом с картинами и парсунами. "Немецкие листы" ценились за свою иноземную необычность и воспринимались как предметы красивые, редкие, затейливые и -- что важно -- престижные и дорогие[15]. Престижность и интерес, который они вызывали, привел к открытию их произ-

водства -- сначала в царских палатах[16], а затем в массовом порядке, возможно, уже в более привычной технике ксилографии[17].

Со времени И. М. Снегирева существует мнение, что "фряжские листы" послужили одним из главных прототипов русского лубка[18]. Это положение трудно доказать или опровергнуть, поскольку нам неизвестны в подробностях ни русские гравюры XVII в. -- копии с "фряжских", ни первые шаги русского лубка. Однако факт бытования иноземных гравюр в высшем слое общества и то, что они были известны какой-то части населения Москвы (поскольку продавались на рынке), говорит о том, что "листы" считались престижным новшеством богатого обихода в период, предшествующий появлению отечественной станковой ксилографии.

Наиболее ранняя датированная станковая ксилография, "Архангел Михаил" (раскраш. оттиск конца 1720-х гг., ЦГИА), вырезана 23 октября 1688 года. Широкое распространение подобных "бумажных икон" и, вместе с тем, отношение к ним высшего духовенства засвидетельствованы в окружной грамоте патриарха Иоакима, относящейся к 1680-м гг. Она сообщает, что "многие торговые люди, резав на дсках печатают на бумаге листы икон святых изображение, инии же велми неискусни и неумеющии иконного мастерства делают рези странно... и те печатные листы образов святых покупают люди и украшают теми храмины, избы, клети и сени пренебрежно, не для почитания образов святых, но для пригожства, и дерут тыя и мещут в попрание безчестно и без страха Божия..."[19]. Из текста ясно, что гравюры делают торговые люди, массово, что эти ксилографии стоят достаточно дешево, их не берегут и, самое главное, их покупают для "украшения" изб и даже сеней (вспоминаются "торговые шалаши и простаков домы", упомянутые Симеоном Полоцким) и для "пригожства", для любования ими как произведениями искусства. Нетрудно предположить их функциональную близость иконам "плохого письма". Каковы же художественные особенности ранних русских ксилографий?

"Архангел Михаил" -- это икона в полном смысле слова, образ, предназначенный для поклонения. Коленопреклоненная фигурка Иисуса Навина как бы подает пример молящемуся мирянину. Однако манера изображения резко отличается от традици-

онной иконописной. Выпуклая, "обронная" гравюра на дереве имеет главным выразительным средством черную контурную линию, прямую или лишь слегка изогнутую (из-за неподатливости продольных волокон древесины). Фигура архангела с мечом поэтому кажется особенно сильно распластанной и неподвижной. Контуры "оттушеваны" косыми рядами штрихов, "разделка" доличного орнаментальна. Лик не изображен, а "обозначен" немногими линиями и густыми тенями. Многокрусный позем, фигура слуги с лошадью, "град Ерихон" просты почти как на детском рисунке (у одного из домов изображена даже труба с идущим из нее дымом). Впечатление "знака", а не изображения горнего еще сильнее, чем в иконе "Спаса со святыми" из Заонежья*. Белый контур, выступающий там на фоне "плави", заменяется грубой черной линией, "резью", лежащей на белом фоне, придавливающей и разрезающей его. Контраст смягчен красной и золотистой раскраской доличного и позема, однако ослепителен на лике архангела. Именно этот контраст является новым средством выразительности. Если крылья красиво прорисованы в традициях профессиональной ксилографии, то лик вылеплен мощными черными пятнами на белом, нетронутом краской бумажном листе. Легко себе представить, на какое огрубление образца (если он был) пошел "неумеющий иконного мастерства" резчик. Тем не менее, этот "неумеющий" мастер победил: он преодолел не только скудость своих средств, но и систему языка иконописи, ее условность, создав новую условность гравюры. Это еще один шаг "горнего" по направлению "долу": "умозрение в красках" стало умозрением в линиях и знаках. Икона из "небесной красоты" превращается в "небесное" плюс "красоту". Красота "странных резей" заключена в декоративности изображения, в искусстве композиции, в затейливой раме, в умело распределенных пятнах цвета. Однако рождается и новая изобразительная система.

В листе "Явление Троицы Александру Свирскому" (конец XVII - начало XVIII в., раскраш. оттиск конца 1720-х гг., ЦГИА) использованы традиции иконных прорисей: изображение соткано из гибких переплетающихся линий, очерчивающих контуры фигур и пейзажа. Но нельзя не заметить и значительного огрубления, особенно в трактовке ликов, черты которых скорее обозначены, чем прорисованы, и волос, данных единым черным

пятном (эти качества усугубляются изношенностью доски и ее возможными подправками). Пейзажные элементы выполнены по-иному, с тяготением к простым линиям и к орнаменту. Необычно для иконы выглядят деревья с кронами-облачками и горизонтальной штриховкой между стволами, обозначающей темноту лесной чащи. В этом листе иконописный подлинник (фигуры) и фольклорные "рези" словно спорят друг с другом. Иконописные приемы не только огрублены, но и использованы по-своему; изображение становится условным по отношению к своему стилистическому источнику.

Еще более самостоятелен создатель гравюры "Притча из Зерцала" ("Некая девица таила на исповеди...", вторая половина XVII в., раскраш. оттиск 1760-х гг.; Ров. No. 701, ГПБ). Здесь спор "иконы" и "странных резей" решен в пользу последних. Назидательный сюжет -- явление нераскаянной грешницы ее духовному отцу -- по композиции ближе не к иконе, а к фреске или книжной иллюстрации. "Страшное и ужасное видение" оттесняет в угол небольшую фигурку священника и пышный картуш с заглавием. Это не икона, а именно "притча", "пролог" (жанр, вероятно, нередкий во "фряжских листах"). Сцена загробных мучений не выглядит здесь мрачным зрелищем: сложная форма изобразительного поля, цветистая рамка, картуш с ангелочком придают композиции привлекающую глаз "затейливость". Изображение построено целиком на плоскости, без развития в глубину, что соответствует примененным здесь приемам резьбы. Ряды параллельных штрихов, оттеняющие контуры фигур, пологие линии, россыпи крупных и мелких точек -- таков набор приемов резчика. Моделировка здесь применяется к приему, зависит от него: линии, спрямленный при прорезании неподатливой доски, грубее и приблизительнее даже чем в предыдущем листе. Изображение разбито на отдельные линии, штрихи и точки, позволяющие не столько увидеть, сколько угадать, что есть что (так изображены терзающие грешницу "адские псы", цветы, обозначенные тремя лепестками, огонь, выходящий из уст блудницы и змея уже знакомыми нам облачками). Изображение орнаментализировано, однако не по художественной воле резчика, а из-за невольного приближения к традициям деревянной резьбы, равномерно украшающей предмет.

В композиции и приемах выполнения гравюры чувствуется

простодушный интерес к "картинке" как художественному событию и украшению. Задорно закручивается копьеподобный хвост чудовища, эффектно пышет пламя и дым из его красной головы, на земле расцветают цветы, а вдали сияют разноцветные главки и башенки монастыря. Странная смесь барочной иллюстрации (возможный прототип гравюры) и народной традиции резьбы по дереву не производит здесь удручающего впечатления. Неуклюжесть форм, искажение иконописных приемов могут быть восприняты не только как свидетельство неумелости (хотя здесь ее достаточно), но и как попытка создания свежего, играющего со зрителем и радующего искусства. Показательно, что сюжеты с адскими чудовищами жили в лубке очень долго, превращаясь в изображения жутковатых, но сказочных, изукрашенных "див" ("Жена Вавилонская", гравюра на меди, раскраш., 1820-е--1830-е гг., Ров. No 823Б, ГРМ). В "Притче" (пожалуй, наиболее "примитивной" из сохранившихся допетровских ксилографий) характерен переход от изображения к намеку на него: если "народные" иконы, написанные на досках, подчеркивали контур, а листы вроде "Явления Троицы" брали его за основу образа, то в "Притче" схема, "прорись" распадается на ряд изобразительных знаков (три овала -- цветок, череда галочек -- слезы и т. д.). Символические детали в иконописи (например, асист, "слухи", лещадки) были объяснены и освящены долгой традицией; "лубочные" знаки в рождающейся изобразительной системе народной ксилографии являются чем-то новым. Условность по отношению к иконе "доброго письма" на каждом этапе возводится в новую степень, доходя до какого-то предела, за которым изображение должно распасться на точки и линии. Но этого не происходит, потому что здесь проявляется не первичная условность детского рисунка ("точка, точка, запятая..."), а низведение и адаптация "горнего", воспоминание о котором сохраняется и у гравера, и у зрителя. Напряжение, возникающее между глазом, привыкшим к иконе, и лубочным изображением, "странным" намеком на икону, разрешалось в пользу традиции. Бумажные иконы и другие гравированные на дереве листы XVII века не отталкивали, а интриговали своего зрителя странностью и соединением, казалось бы, несоединимых начал. "Уставное", каноническое начало возводило ум человека к иконному "подобию" и его первообразу, фольклорное оживляло

стихию сказки и духовного стиха, а декоративное удовлетворяло тягу к красоте, "утехе".

А. А. Федоров-Давыдов удачно назвал бумажные иконы 17 века "в известной мере светскими изображениями на духовные темы"[8]. Отношение "простой чади" к "листам" как к произведениям искусства, удовлетворяющим не только религиозные, но и "мирские" потребности, в сущности, такое же как отношение знатных людей к "фряжским" гравюрам, парсунам и "тафтяным" иконам. Интерес к новому, престиж и стремление к красоте -- основные мотивы появления и дорогих "картин" и дешевых "картинок". Превращение в "картинке" канонического образа в комбинацию изобразительных знаков можно считать первым шагом на пути создания собственного художественного языка простонародной гравюры.

1. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала 16 века. М., 1983, с. 132.

2. Лазарев В. Н. Русская иконопись..., с. 127.

3. Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века. М., 1984, ил. 88, 205.

4. Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века, ил. 87.

5. См., напр.: Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс.-- Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973; Бернштейн Б. М. Традиция и канон. Два парадокса.-- Советское искусствознание 1980, вып. 2. М., 1981, с. 113--153.

6. Домострой. Вступит. статья, сост. и коммент. В. В. Колесова. М., 1991, с. 28.

7. Майков Л. Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889, с. 4--6.

8. "Суздальское богомазанье", "иконы низкой работы, фабрикуемые в сл. Мстера и Халуе" и продаваемые по цене, "едва покрывающей стоимость употребленных на них материала и красок" (Голышев И. А. Картинное и книжное народное производство и торговля.-- Русская старина, 1886, т. XLIL, март, с. 717), существовало до начала 20 века. "Маленькие мальчики растирают краски, подростки грунтуют и выглаживают доски, взрослые пишут иконы. Отмен никаких, исключения ничтожны",-- сообщает С. В. Максимов. (Максимов С. В. Избранное. М., 1981, с. 298).

1981, с. 298.).

9. Майков Л. Н. Симеон Полоцкий..., с. 5--6.

10. Житие протопопа Аввакума и другие его сочинения. М., 1960, с.135.

11. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984, с. 54.

12. Грабарь И., Успенский А. Русские иконописцы 17 века.-- Грабарь И. История русского искусства, т. 6. М., [1916], с. 446--449.

13. См.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки, кн. 5. СПб., 1881, с. 28; Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях, кн. 1. М., 1990, с. 199; ср.: Алексеева М. А. Из истории гравюры петровского времени.-- Русское искусство первой четверти XVIII в. М., 1974, с. 184.

14. "Во дворец их получали для государевых детей месте с игрушками"; в комнате царевича Алексея Алексеевича (умер в 1670) висело "пятьдесят рамцов с листами фряжскими" (Забелин И. Е. Указ. соч., с. 199).

15. В казне патриарха Никона было описано 230 листов фряжских; в имуществе князя В. В. Голицына рядом с тканым "шпалером" ценою в 10 рублей описан немецкий лист в 5 рублей. Обе коллекции взяты в царскую казну (Забелин И. Е. Указ. соч., с. 145, 201). В 1711 г. Петр I распорядился сшить походную палатку из кусков холста с отпечатанными на них киноварью "разными фряжскими печатными чертежами" (планами крепостей) (Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. Л., 1990, с. 176--177).

16. В 1677 г. органист Симон Трутовский делал государю в хоромы "станок деревяной, печатной, печатать фряжские листы". В 1680 г. резец Афанасий Зверев резал для государя на медных досках "всякие фряжские рези" (Забелин И. Е. Указ. соч., с. 200).

17. Алексеева М. А. Гравюра петровского времени, с. 185.

18. Снегирев И. М. О лубочных картинках Русского народа. М., 1844, с. 9.

19. Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою Экспедициею Имп. Академии наук, т. 4. СПб., 1836, No 200 (с. 254--255); ср.: Алексеева М. А. Из истории гравюры петровского времени, с. 185. По мнению М. А.

Алексеевой, грамота "или осталась в проекте, или записанное в ней распоряжение... выкликнуто и забыто. Во всяком случае, в позднейших документах на грамоту нет никаких ссылок." (ее же. Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце XVII--XVIII вв.-- Народная гравюра и фольклор в России XVII--XIX вв. М., 1976, с. 148).

20. Федоров-Давыдов А. А. К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка.-- Ин-т археологии и искусствознания. Труды Социологич. Секции. I. М., 1927, с. 88.